



Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XIII-4 | 2006

Art et nation en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle

De la fabrication de « pots » à la création d'un goût national : le cas Wedgwood

From Pot-Making to Taste-Making : the Wedgwood Case

Laurence Machet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1639>

DOI : 10.4000/rfcb.1639

ISSN : 2429-4373

Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

Référence électronique

Laurence Machet, « De la fabrication de « pots » à la création d'un goût national : le cas Wedgwood », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1639> ; DOI : 10.4000/rfcb.1639

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De la fabrication de « pots » à la création d'un goût national : le cas Wedgwood

From Pot-Making to Taste-Making : the Wedgwood Case

Laurence Machet

- 1 La Grande-Bretagne au XVIII^e siècle est à la fois un pays en pleine expansion impérialiste et une nation en train de construire son identité britannique. Cette construction identitaire passe par la redécouverte du passé romain de l'île qui va, au cours du siècle, légitimer l'adoption par les élites de l'image de la Rome républicaine comme modèle à égaler, voire surpasser. Le choix d'un tel modèle traduit, sur le plan esthétique, une volonté de créer un genre fédérateur qui serait l'expression d'une unité et d'une grandeur nationales.
- 2 C'est dans ce cadre que la production essentiellement néo-classique de Wedgwood va s'épanouir à partir des années 1765-70, aux antipodes du rococo encore en vogue à la même époque chez ses concurrents. Simples artefacts ou véritables objets d'art, il convient d'examiner dans quelle mesure les créations de Wedgwood ont pu participer à la construction et à la diffusion d'un goût artistique et en quoi ce goût fut l'expression d'une identité et d'une sensibilité spécifiquement britanniques.

Une identité nationale en construction

- 3 Au XVIII^e siècle, la Grande-Bretagne voit aboutir la politique expansionniste menée depuis deux siècles outre-mer. Ces conquêtes lointaines ainsi que le succès rencontré en Europe lors de la Guerre de Sept ans donnent corps à la nation en train de se former, en fournissant à cette nouvelle race de *Britons* une identité et une fierté communes vis-à-vis des autres nations. L'enjeu est désormais de donner non seulement une cohésion politique mais également une identité culturelle à cette jeune nation « inventée », pour

reprendre le terme de Linda Colley¹, en 1707 seulement et pour laquelle dans un premier temps seul *'a strong sense of dissimilarity from those without proved to be the essential cement'*².

- 4 Par delà les différences culturelles internes qui persistaient entre un Écossais, un Gallois et un Anglais, la force unificatrice vint en effet de ce sentiment de différence, voire d'opposition aux autres puissances européennes. Face aux monarchies de droit divin, les Britanniques se réclamaient d'un double modèle : ils se percevaient à la fois comme les héritiers directs de la Rome républicaine, tant sur le plan politique que sur le plan moral³ et, dans la seconde partie du siècle, comme les dépositaires d'une liberté politique inventée par les Grecs :

As the Empire was expanded and consolidated [...] a new identity of English, Scots, Welsh and Irish as a nation of Britons engaged in a joint patriotic endeavour drew sustenance from appropriate classical analogies.⁴

- 5 Revenir aux principes esthétiques hérités de l'Antiquité romaine ou grecque constituait donc un moyen de transposer les valeurs de cette antiquité en Grande-Bretagne. Les modèles antiques étaient en outre perçus comme l'expression et la traduction sur le plan esthétique de l'esprit scientifique et rationnel des Lumières. Ils se voulaient universellement intelligibles, répondant à des proportions mathématiques qui flattaient à la fois l'œil et la raison :

Le néo-classicisme est le style de la fin du XVIII^e siècle, celui du point culminant de la phase révolutionnaire de cette grande explosion d'interrogation humaine connue sous le nom de Lumières. L'ardeur morale, la gravité fervente, l'idéalisme noble, parfois visionnaire, des free-thinkers, des libres penseurs, des philosophes et des « Aufklärer » y ont trouvé des reflets. Car le néo-classicisme, dans ses expressions les plus fondamentales, partageait pleinement leur esprit de réforme qui cherchait à promouvoir – que ce soit par la patience du progrès scientifique ou, à la Rousseau, par un retour purgatif à la simplicité et à la pureté primitives – un monde nouveau et meilleur gouverné par les lois immuables de la raison et de l'équité, un monde dans lequel « l'infâme » serait à jamais écrasé.⁵

- 6 À cette époque, le style baroque et son avatar, le rococo, prévalaient encore en France dans les arts décoratifs et le mobilier⁶. Par leurs décors surchargés, les édifices baroques écrasaient l'individu. Ils pourraient même être perçus comme l'incarnation esthétique du système de la monarchie absolue, qui laissait peu de place à la liberté individuelle et lui substituait une vérité de droit divin, transcendante et non immanente. La Grande-Bretagne, dans un souci de se différencier de sa rivale de toujours et libre quant à elle des entraves qu'aurait imposées une culture de cour toute puissante, vit donc se développer une expression artistique néo-classique, aux antipodes du baroque. Cette expression, nourrie des découvertes d'Herculanum et Pompéi, fut relayée par des *Connoisseurs* britanniques tels que Sir William Hamilton, client et ami du céramiste Josiah Wedgwood.

- 7 Dès le début des années 1760, Wedgwood délaissa donc le style rococo pour se tourner vers des formes et des décors plus simples. Ces pièces d'un genre nouveau trouvèrent acquéreurs non seulement en Grande-Bretagne, mais également sur le continent et leur prestige ne cessa de croître dans toute la seconde moitié du siècle :

[...] comme ses poteries sont recherchées et répandues dans toute l'Europe, et que les exemples font plus que la théorie et que les meilleurs livres, il est évident que Wedgwood a contribué à une sorte de révolution dans l'art, en multipliant les formes heureuses, et en accoutumant l'œil à saisir les belles proportions⁷.

- 8 La renommée de Wedgwood et son rôle pédagogique d'éducateur du goût artistique sont affirmés ici avec force, ce qui ne peut laisser de surprendre, Wedgwood lui-même n'ayant

jamais prétendu au statut d'artiste. Cependant, on peut avancer un faisceau de raisons pour tenter d'expliquer ce rôle de réformateur du goût attribué ici au céramiste. Ami de Sir William Hamilton et de nombre d'autres *Connoisseurs*, membre de sociétés telles que la *Society of Antiquaries*, Wedgwood fut très tôt conscient de ce nouvel intérêt pour les formes et décors classiques inspirés de l'Antiquité et eut accès au recueil de reproductions d'œuvres antiques. Ainsi, le livre du Comte de Caylus⁸ et celui de d'Hancarville⁹ faisaient partie de sa bibliothèque. Outre ces ouvrages, des collections de dessins lui furent également prêtées par ses clients-mécènes :

A long time ago, I wrote to desire you would ask Lord or Lady Cathcart if I should return the prints I had from them, and to learn how I could be supplied with the three volumes of them which are publishing abroad [...].¹⁰

- 9 Ces recueils, ainsi que les prêts d'œuvres originales que lui consentirent fréquemment ses clients-mécènes¹¹, lui fournirent un vivier de modèles difficilement accessibles à ses concurrents. Il fut donc le premier à abandonner le style rococo qui avait été jusqu'au milieu des années 1760 la durable caractéristique des arts de la table et à proposer des réinterprétations de pièces antiques. Le rococo fut quant à lui désormais réservé à l'exportation¹², tandis que sur le marché intérieur, les reproductions d'antique et la faïence crème devenue célèbre sous le nom de *Queensware* le remplaçaient totalement : *'The demand for this said Creamcolour, alias Queensware, alias Ivory still increases. It is really amazing how rapidly the use of it has spread [...] and how universally it is liked'*.¹³
- 10 L'accès aux originaux qui lui avaient été confiés ou aux reproductions de première main donnaient aux pièces de Wedgwood une authenticité et une légitimité artistique auxquelles ses concurrents ne pouvaient en aucun cas prétendre. On peut d'ailleurs mettre sur le compte de cette contiguïté avec les œuvres elles-mêmes le statut hybride des objets Wedgwood, ni vraiment objets d'art, ni purement produits artisanaux.

Art ou artisanat ?

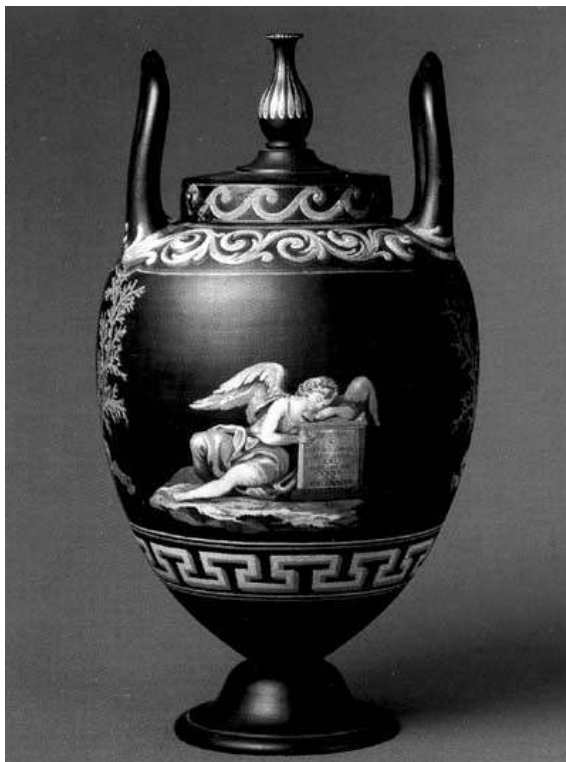
- 11 L'ambiguïté de ce statut explique en partie son influence sur la formation d'un goût nouveau et elle fut savamment entretenue par Wedgwood lui-même, notamment par le nom qu'il donna à son usine, nouvellement fondée en 1769, Etruria¹⁴. Il fit en effet le choix d'attribuer à son nouveau site de production un nom antique, en totale rupture par rapport à l'activité industrielle du lieu et aux méthodes de production et de gestion modernes qu'il se proposait d'y mettre en place. On peut se poser la question du choix d'un tel nom pour désigner cet endroit industriel du cœur des Midlands. Selon D. Irwin¹⁵, il serait dû au fait que toutes les antiquités découvertes à Pompéi et Herculaneum furent à cette époque attribuées de manière erronée aux Étrusques. Etant donné le type de production que Wedgwood souhaitait développer dans son usine, c'est-à-dire dans un premier temps des vases ornementaux fortement inspirés de ceux collectionnés par les nobles érudits, le nom, même s'il résultait d'une erreur, était bien choisi. L'écart apparent entre le nom antique et la production industrielle du lieu se trouvait ainsi effacé par l'identification symbolique entre ce nom et le type de produits fabriqués, qui, par ce procédé, changeaient de nature. Le fait qu'ils aient été fabriqués à Etruria leur donnait le sceau de la légitimité artistique.
- 12 C'est cette légitimité, qu'elle fût réelle ou habilement reconstruite, qui permit à ces vases d'être acceptés aussi bien par les élites que par les classes moyennes, en lieu et place du *high art* auquel ces dernières n'avaient pas accès, et d'être des vecteurs aussi efficaces du

retour à ce qui fut alors qualifié de *true style*. Car ce style que nous appelons néo-classique ne se présentait pas, au XVIII^e siècle comme une imitation stérile et vide. Porteur de valeurs politiques et morales, il était, sur le plan esthétique, une réinterprétation davantage qu'une simple imitation. Wedgwood, là encore, est emblématique de cette appropriation du modèle classique, qu'il fit sien – et donc britannique – grâce notamment à l'adéquation parfaite qu'il sut trouver entre des matières originales, qu'il mit au point lui-même, et les formes inspirées de l'Antiquité.

Style classique, supports inédits

- 13 Ainsi, le basalte noir¹⁶ était un grès qui, grâce à sa finesse, était utilisable aussi bien pour des réalisations utilitaires qu'ornementales. Wedgwood décrit les qualités de ce support¹⁷ dans l'édition française de son catalogue en 1774 comme étant « une belle Porcelaine noire qui a à peu près les mêmes Propriétés que la Basalte ; elle résiste aux Acides, sert de Pierre de Touche au Cuivre, à l'Or, et à l'Argent, et souffre tellement le Feu qu'on peut la faire rougir plusieurs fois, dans un Fourneau, sans lui causer aucun Dommage »¹⁸. Wedgwood, contrairement à sa prudence habituelle, en mentionne la recette dans son *Commonplace Book I* en 1777 comme étant un mélange de *carr*¹⁹, d'argile noire et de manganèse. Ces ingrédients, portés à forte température, se vitrifiaient pour former une matière noire et mate, particulièrement bien adaptée à l'application de peinture à l'encaustique²⁰.

Vase en basalte noir, 1774



- 14 Ultérieurement, Wedgwood mit au point un support idéal à l'application de bas reliefs, dont les teintes s'harmonisaient parfaitement avec les intérieurs à la Adam, la poterie

jaspée²¹. La composition de cette pâte apparaît cette fois sous forme de code dans les documents de travail de Wedgwood : 'Our Jasper is one of 17, Six of 74 – Three of 22 & ¼ of 20'.²²

- 15 Les éléments entrant dans la composition de ce biscuit qui allait devenir le produit phare, icône de la marque Wedgwood, sont de l'argile de silex, de l'argile Purbeck, de l'alabastrite et du sulfate de baryum. Dans une lettre à son associé Thomas Bentley datée du 1^{er} janvier 1775, Wedgwood affirme maîtriser non seulement la production de cette nouvelle pâte, mais également les teintes, qui dans un premier temps étaient faites directement dans la masse²³. Ultérieurement, afin de réduire les coûts de production, Wedgwood mit au point en avril 1777 une technique nouvelle de coloration de la jaspé, substituant à la coloration de la pâte elle-même par le cobalt (*solid jasper*) un processus de coloration par trempage (*jasper dip*), qui consistait à appliquer sur le produit non coloré un revêtement de la teinte souhaitée. Wedgwood continua à proposer les deux types de produits, *solid* ou *dip*, et la poterie jaspée fut à partir de la fin des années 1770 déclinée dans toute une gamme de produits, allant des camées et intailles aux bijoux, plaques de cheminées, vases ou médaillons.

Le portrait-médaille, vecteur d'identité nationale

- 16 Ces médaillons, ou plus exactement portraits-médailles, sont particulièrement révélateurs d'un style Wedgwood en train de se créer et paraissent faire coïncider les caractéristiques du goût néo-classique de l'époque avec une spécificité toute britannique. La passion de la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle pour l'art du portrait explique le succès foudroyant que connurent les camées et les intailles²⁴, que l'on pouvait intégrer au sein d'un médaillon. Ces derniers étaient généralement de forme ovale et mesuraient entre 5 cm et 12,5 cm. On y insérait un portrait en relief, en cire ou en jaspé. Les portraits étaient d'ordinaire réalisés de profil, mais pouvaient aussi être de face, de demi face ou de trois-quarts. Ces médaillons-portraits semblent à un double titre emblématiques, malgré leur aspect résolument classique, d'un goût britannique.
- 17 Tout d'abord, lorsqu'ils sont le résultat d'une commande privée et représentent un visage anonyme, leur analogie avec la miniature²⁵, ce tropisme britannique lui-même avatar du portrait, ne peut être masquée. Tout comme la miniature, ils sont à la fois représentation artistique d'une personne²⁶ et objets de consommation, souvent montés en bijoux ou en sceaux. Ce caractère composite les inscrit à la fois dans une société de consommation de l'art et dans un contexte de célébration, voire de sanctification, de l'individu et du lien familial dont les portraits en médaillons, tout comme les miniatures, se posaient comme représentation. Mais le gros de la production de médaillons-portraits par Wedgwood et ses modelers concerna surtout des figures publiques et on peut voir là une autre spécificité britannique : les médaillons-portraits furent dans ce cas le produit d'un contexte socio-politique et constituent encore aujourd'hui des traces, un témoignage, sur les figures marquantes de l'époque. William Hackwood et surtout John Flaxman, le sculpteur de la *Royal Academy* et modeler vedette de Wedgwood, produisirent un grand nombre de ces médaillons portraits en jaspé. Flaxman est à l'origine entre autres de nombreux médaillons formant la série des « Têtes des Illustres Modernes »²⁷. Cette série, proposée dès 1773, est reprise dans le catalogue français Wedgwood & Bentley de 1774²⁸. Tous les personnages marquants de la société de l'époque, tant dans le domaine politique qu'intellectuel ou militaire, y étaient représentés.

Médaille-portrait en jaspe lilas de Sir Joseph Banks, modelé par John Flaxman Jr, 1785



- 18 Cet ancrage de la production de Wedgwood dans la société de son époque, en faisant d'elle le reflet de l'actualité, la transforme a posteriori en témoignage de son temps, voire en outil d'expression politique. Un exemple désormais célèbre est celui de l'amiral Keppel, dont Wedgwood sut exploiter avec rapidité les démêlés avec la cour martiale. Cet amiral commandait la flotte britannique qui avait appareillé de Portsmouth et qui rencontra la flotte française à 100 km à l'ouest d'Ouessant le 27 juillet 1778. Lors de la bataille qui s'ensuivit²⁹, et au cours de laquelle aucun des deux pays ne perdit un seul navire, Keppel ne réussit pas à remporter la victoire. Il fut à son retour déferé devant la cour martiale et jugé pour négligence. Le milieu *whig* dont Keppel faisait partie s'éleva devant l'injustice d'une telle accusation et l'opinion publique se rangea du côté de l'amiral, opposant déclaré du gouvernement³⁰. L'agitation atteignit son paroxysme lors d'émeutes à Londres et Keppel fut finalement lavé de tout soupçon, devenant ainsi un héros populaire. Wedgwood s'empara du sujet afin de satisfaire une clientèle souhaitant se procurer des objets à l'effigie du héros du jour, mais l'absence d'un portrait de qualité suffisante pour en faire immédiatement une gravure retarda l'exécution de ce projet :

'Oh Keppel, Keppel – Why will not you send me a Keppel. I am perswaded (sic) if we had our wits about us as we ought to have had 2 or 3 months since we might have sold £1,000 worth of this gentleman's head in various ways [...]'.³¹

Médailon-portrait de Keppel, attribué à W. Hackwood, 1779-1780



- ¹⁹ Wedgwood réussit cependant à proposer sur le marché des portraits de Keppel un mois seulement après son acquittement : *'We have under hand, of Admiral Keppel, a bust of the size of Geo. the 2nd. A bas relief of the size of Cook &C [...]*³².

Médailon-portrait de Pitt par J. Flaxman Jr, 1786



- 20 L'effigie de Keppel fut apposée sur des médaillons et figurait donc parmi les 233 *Illustrious Moderns* que comptait le catalogue Wedgwood de 1788 et au sein duquel on retrouve également des figures politiques telles que William Pitt.
- 21 Par leur analogie avec la miniature – cet art typiquement britannique – et par leur ancrage dans l'actualité de leur temps, les médaillons-portraits de Wedgwood paraissent donc être particulièrement emblématiques de cette *Britishness* en construction. Leur taille modeste, leur coût abordable et leur insertion possible dans toutes sortes d'objets de décoration ou de bijoux en font les vecteurs privilégiés d'une galerie de portraits de cette période, dont ils sont à la fois l'émanation esthétique et la représentation socio-politique.

Le 'Frog Service', état des lieux d'une nation en construction

- 22 Dans un registre différent, le service commandé par l'impératrice Catherine II de Russie, connu sous le nom de *Frog Service*, me paraît remplir le même type de fonction. C'est en mars 1773 que Wedgwood et Bentley reçurent la commande du *Frog Service*. Cette commande³³ consistait en un service à dîner pour cinquante personnes de 680 pièces accompagné d'un service à dessert de 264 pièces. Le nombre de pièces était colossal et le service était destiné au palais de Kekerekeksinen, encore appelé « La Grenouillère »³⁴, ce qui expliquait les exigences de Catherine II en ce qui concernait la décoration de bordure : chaque pièce devait porter en emblème une grenouille verte. Le service, connu par la suite sous le nom de *Frog Service*, réalisé dans une variante de la forme royale créée pour Georges III³⁵, devait être en faïence crème et représenter une ou plusieurs vues de paysages anglais. Le service à dîner était bordé d'un feston de feuilles de chêne et de glands, tandis que le service à dessert était orné d'un liseré de lierre. Sur les pièces plates telles que les assiettes ou les plats, la bordure supérieure était interrompue pour insérer l'emblème de la grenouille³⁶.
- 23 La production des pièces en soi ne posait pas de problème car elle faisait appel à des techniques que Wedgwood avait perfectionnées et maîtrisait bien. Le défi technique résidait par contre dans la décoration, tâche colossale dans sa diversité car chaque pièce devait être ornée d'une vue de la campagne anglaise et certaines pièces de grande taille nécessitaient même plusieurs vues. Un total de 1 244 illustrations différentes devait donc être trouvé, qui viendraient orner les 952 pièces finales. Wedgwood était conscient de l'inadéquation possible entre les compétences dont il disposait parmi ses artistes et celles que nécessitait un tel travail :
- Dare you undertake to paint the most embellished views, the most beautifull Landskips, with Gothic Ruins, Grecian Temples, & the most Elegant Buildings with hands who never attempted anything beyond Huts & Windmills [...] – And this too for the first Empress in the World?³⁷
- 24 Ce qui frappe particulièrement ici, c'est l'inventaire à la Prévert que propose Wedgwood : le *Frog Service* était censé être une sorte d'état des lieux de la Grande-Bretagne en 1773-1774, avec un accent mis non pas sur le style néo-classique cette fois-ci, mais au contraire sur le néo-gothique et les valeurs nationales dont il était porteur : '[...] the Gothic style carried connotations of uncorrupted strength and virtue'³⁸. C'est en cela qu'il participe lui aussi de la construction d'une identité britannique. Selon les directives de Catherine II

elle-même, le service devait comporter des vues de jardins ou de parcs car l'impératrice affectionnait particulièrement les jardins dits « à l'anglaise » :

'I love English gardens to the point of folly : serpentine lines, gentle slopes, marshes turned into lakes, islands of dry ground, and I deeply despise straight lines. [...] in a word, my plantomania is dominated by anglomania.'³⁹

- 25 Cette commande était donc un moyen pour Catherine II de faire montre de cette anglophilie et de poser, de l'extérieur, cette identité britannique. La sinuosité des jardins dits « à l'anglaise », reflet de la liberté politique anglaise et du courant de la libre pensée, faisait du paysage ce que Brewer a baptisé '*a cultural artefact*'⁴⁰, modelé afin d'exprimer ces valeurs de tolérance. L'építome du jardin à l'anglaise, Stowe, est bien sûr abondamment représenté sur les pièces du *Frog Service* et ces représentations sont inspirées d'un recueil⁴¹. On y voit le jardin tel qu'il était au début des années 1750 et la vue utilisée pour le plat ci-dessous est intitulée *A View in the Elysian Fields from the Spring of Helicon*. À l'arrière-plan on peut distinguer *the Temple of Friendship*, construit par Gibbs en 1739.

Plat ovale de 35,5 × 27cm représentant une vue de Stowe, 1774



- 26 Le projet d'utiliser uniquement des vues inédites pour décorer le service⁴² fut donc rapidement rejeté comme étant irréaliste. Une petite partie des vues furent peintes d'après l'original, tandis que la majorité d'entre elles étaient reproduites à partir de recueils de gravures déjà existants, tels celui de Bickham ou encore celui de Samuel Buck, *Antiquities*⁴³, qui contenait des vues de plus de 400 bâtiments, pour la plupart des châteaux ou des abbayes. Wedgwood utilisa également comme source de ses décors le recueil de gravures que venait de publier Thomas Pennant à l'issue de son tour d'Écosse⁴⁴. Dans un contexte de redécouverte des origines celtiques de la Grande-Bretagne et de popularité des poèmes ossianiques de James MacPherson, l'utilisation de ce recueil démontre la volonté d'inclure l'Écosse dans les vues proposées à Catherine II, donc de lui offrir véritablement un panorama de la totalité du royaume. Plusieurs vues du Pays de Galles peintes par Richard Wilson, membre fondateur de la *Royal Academy*, furent également intégrées au service⁴⁵.

- 27 Ces recueils de gravures et récits de voyages qui parurent en masse à la fin du XVIII^e siècle participèrent en effet aussi à la création et la diffusion d'un sens identitaire commun. Les images du *Frog Service*, lors de son exposition en juin 1774⁴⁶, furent ainsi admirées par un public averti, qui les connaissait déjà dans leur version d'illustrations topographiques. Le *Frog Service* servit donc de relais, d'écho à ces gravures et permit à la *gentry* dont les propriétés étaient représentées de se reconnaître en tant que classe.
- 28 Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans son décor même le *Frog Service* s'éloigne fort peu du style des gravures. En effet, contrairement aux services de porcelaine des manufactures royales ou impériales⁴⁷, richement décorés, sa décoration monochrome très simple, presque noire, en fait le pendant de ces gravures mais sur un support céramique :
- The whole together does not make a shew nor strike you at first with beauty, being only painted with Black Colour heightened with a Purplish Cast, but each Piece is separately extremely pretty & generally very well executed'.⁴⁸
- 29 Wedgwood fut en outre autorisé par certains clients nobles à faire usage des représentations récentes dont leurs propriétés avaient parfois fait l'objet. De nombreux voisins influents de Wedgwood dans le Staffordshire furent donc sollicités⁴⁹. Les pièces du service ne portaient pas de légende, mais étaient numérotées au dos, et le nom de la propriété reporté dans le catalogue qui les accompagnait, afin de permettre leur identification⁵⁰. Le service, une fois terminé, dressait un état des lieux assez complet de la situation de la Grande-Bretagne, et non pas uniquement de l'Angleterre, dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Thomas Bentley, dans le Catalogue qu'il rédigea en français pour Catherine II, le décrit ainsi :
- Cet ouvrage qu'il a plu à Sa majesté Impériale d'ordonner par le Ministère de M. Baxter son consul à Londres, consiste en un Service complet, pour une Table de cinquante Personnes. [...]
- Les principaux sujets sont, les Ruines, les Édifices les plus remarquables, les Parcs, les Jardins, et les autres Curiosités naturelles qui font l'Ornement de la Grande-Bretagne.⁵¹
- 30 Le *Frog Service* mettait en effet en scène le pays aussi bien sur le plan architectural que sur celui du développement industriel, dépeignant des sites tels que Coalbrookdale, dans la vallée de la Severn, où Abraham Darby établit sa fonderie en 1708, une vue du Canal du Duc de Bridgewater⁵² près du pont de Worsley ou encore une houillère à Kingswood, dans l'Avon. Sur le plan symbolique, ce service était donc l'expression d'une identité nationale britannique émergente, puisqu'il proposait des vues de tout le royaume. Il donnait à voir de la Grande-Bretagne⁵³ l'image moderne d'un pays que la révolution de 1688 avait débarrassé de la tyrannie et qui se dotait peu à peu d'infrastructures industrielles.

L'industrie comme objet d'art ?

- 31 La représentation de cette industrie naissante, son intégration dans une production à vocation artistique semblent être la dernière idiosyncrasie de ce goût national en devenir. Cette industrie fut d'une part représentée par Wedgwood dans le *Frog Service*, mais on peut peut-être avancer qu'il contribua à la changer elle-même en objet d'art par les commandes que lui-même passa aux artistes de son temps. À ce titre, le tableau qu'il commanda à Benjamin West, le peintre de la *Royal Academy*, si peu réaliste soit-il, est intéressant car il donne à voir l'industrie, ou ce qui se présente comme tel, comme objet d'art. Ainsi, l'œuvre *Etruria, or British Manufactory*, maintenant au *Cleveland Museum of Art*⁵⁴,

représente deux femmes portant des drapés antiques et décorant des vases. L'intérieur de l'usine est totalement idéalisé et ressemble fort peu à ce que devait être la réalité d'Etruria. On distingue en effet une colonne et, par une vaste fenêtre, on aperçoit le ciel. Tandis que des chérubins nus jouent avec la copie du Vase de Portland⁵⁵, à l'arrière-plan, des femmes, des hommes et des enfants bien vêtus travaillent :

The painting symbolizes the re-birth of the arts and includes a representation of the Portland Vase which is upheld by one of the children in the foreground. It is significant that West named the picture 'Etruria' for that name had been identified for some time with a re-birth of the arts which had been going on in Staffordshire. 'Artes Etruriae Renascuntur' were the words inscribed by Wedgwood and Bentley on the first vase thrown at Etruria, Staffordshire, in 1769, and for more than twenty years this English Etruria had been giving a fresh impulse to art and helping to stem the tide of the rococo.⁵⁶

- 32 L'image proposée ici est la version idéalisée d'une industrie qui n'en est plus une. Le lieu s'apparente plutôt à l'atelier d'un grand maître et la symbolique utilisée a pour but d'éradiquer en amont l'aspect industriel des processus de fabrication pour ne conserver, en aval, que le résultat artistique de cette production.
- 33 Des tableaux de ce type, en faisant de l'industrie le sujet de l'art, annonçaient les tableaux de Wright of Derby et un courant nouveau et typiquement britannique en peinture. Catherine II acquit d'ailleurs en 1774, toujours par l'entremise de Baxter, un tableau de Joseph Wright, *An Iron Forge, View from Without*, tandis que Wedgwood acheta à Wright plusieurs œuvres, notamment *The Corinthian Maid*⁵⁷, référence évidente à l'activité du potier.
- 34 Ces tableaux, dans un retournement de perspective révélateur, donnent à voir l'industrie qui naissait alors en Grande-Bretagne, et dont on peut penser qu'elle exerçait une véritable fascination sur le reste de l'Europe, comme possible objet d'art. Ce n'est sans doute pas la moindre des contributions de Josiah Wedgwood à la construction d'une identité esthétique britannique que d'avoir, tout au long de sa carrière, concouru à rendre plus floue la frontière entre art et industrie⁵⁸.
- 35 Lorsque, de nos jours, on évoque Wedgwood, immédiatement vient à l'esprit la jaspé, souvent bleue, ornée de bas reliefs blancs et l'évocation des intérieurs anglais cosy. Cela, en soi, suffit à montrer à quel point ce style, pourtant d'inspiration antique à l'origine, en est venu à évoquer non seulement un pays, mais également une véritable *way of life*. Du vivant même de Wedgwood, les imitations avaient été nombreuses, en Grande-Bretagne certes, mais aussi à l'étranger. Ainsi, la manufacture de Meissen avait, sans chercher à en cacher les origines, produit jusque dans les années 1820 ce qu'elle nommait du *Wedgwoodarbeit*, imitation du *jasper ware*. Le fait que les imitateurs aient ouvertement reconnu copier Wedgwood montre à quel point ce dernier avait réussi à faire sien, et donc britannique, ce style néo-classique, essentiellement par le biais des portraits en médaillons.
- 36 Sans doute plus révélateur encore de cette construction d'un goût national, le *Frog Service* mettait l'accent sur l'unité nouvelle du royaume et la communauté d'origines entre Anglais, Gallois et Écossais par la représentation non plus tant d'édifices classiques que de jardins, de ruines gothiques et même de sites industriels. En cela, il annonçait le *Gothic Revival* de la dernière partie du siècle et amorçait un nouveau genre de représentation de la Grande-Bretagne industrielle et triomphante qui atteindrait son apogée lors de l'exposition universelle de 1851.

NOTES

1. Linda COLLEY, *Britons : Forging the Nation. 1707-1830*, London: Vintage, 1996, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 18.
3. Cette idée est développée par Xavier CERVANTES, *L'Angleterre au XVIII^e siècle, 1740-1800*, Rennes : Presses Universitaires, 1998.
4. Philip AYRES, *Classical Culture and the Idea of Rome in 18th-Century England*, Cambridge: University Press, 1997, p. 16.
5. Hugh HONOUR, *Le Néo-Classicisme*, Paris : Livre de Poche, 1998, p. 13.
6. Wedgwood semble d'ailleurs en avoir été conscient: 'I say we will fashion our Porcelain after their own hearts and captivate them with the Elegance and simplicity of the Ancients. But do they love simplicity? Are you certain the French Nation will be pleased with simplicity in their Vases? Either I have been greatly deceived, or a wonderful reformation has taken place amongst them - French and Friggery have jingled so long in my ideas that I scarcely know how to separate them, and much of their work which I have seen covered over with ornament, had confirmed me in the opinion'. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18252, 13/09/1769. Les archives Wedgwood, notamment sa volumineuse correspondance avec son associé et ami Thomas Bentley, sont entreposées à l'université de Keele et au musée Wedgwood, à Barlaston.
7. Barthélemy FAUJAS DE SAINT FOND, *Voyage en Angleterre, en Écosse et aux îles Hébrides, ayant pour objet les sciences, les arts, l'histoire naturelle et les mœurs*, Paris : H.J. Jansen, 1797 (2 vol.).
8. Comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris : Duchesne, 1752-1767 (7 vol.).
9. P.F. D'HANCARVILLE & Sir William HAMILTON, *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, Naples, 1766-67 (4 vol.).
10. Lettre de Josiah Wedgwood à William Cox, son assistant à Londres, 96-17665.
11. Comme ce fut le cas pour le vase de Portland, prêté par le Duc de Portland en 1786, ainsi que l'atteste ce reçu de la main de Wedgwood : 'I do hereby acknowledge to have borrowed and received from His Grace the Duke of Portland the vase described in the 4155th lot of the Catalogue of the Portland Museum, and also the Cameo Medallion of the Head of Augustus Caesar [...]'. Acknowledgement of Receipt of the Portland Vase. E33-24859, 10/06/1786.
12. 'On Thursday next you may expect [...] perhaps a little green and gold for hot climates.' Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, son associé, 26/06/1766.
13. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18167, 15/09/1767.
14. Wedgwood avait commencé sa carrière en 1754 comme associé de Thomas Whieldon, puis s'était mis à son compte en 1759, d'abord dans l'atelier de *Ivy House*, puis à partir de 1762 aux *Bell Works*. Mais c'est la fondation d'Etruria, toujours dans la région des *Potteries*, qui marque véritablement le passage à l'ère industrielle pour la production de Wedgwood.
15. D. IRWIN, 'Neoclassical Design Industry Plunders Antiquity', *Apollo*, vol. 56, pp. 288-97.
16. « Black Basalt », appelé ainsi en référence au basalte employé par les Égyptiens pour leurs sculptures.
17. Qu'il mit au point très tôt puisqu'il l'utilisa comme support de ses six *First Day Vases* fabriqués lors de l'inauguration de son usine d'Etruria en juin 1769.
18. *Wedgwood and Bentley French Catalogue*, 3^e édition, 1774, II.
19. Oxyde ferreux que l'on trouve en suspension dans les eaux ayant filtré à travers des veines de charbon.

20. La peinture à l'encaustique fut développée par Wedgwood afin d'imiter les décorations des vases grecs et italiens. Le rouge et le blanc étaient les couleurs les plus communément utilisées, et les décorations étaient mates, lisses et résistantes, sans nécessiter l'application d'un vernis ou d'une glaçure. La technique de Wedgwood n'utilisait pas de cire mélangée à des pigments, mais un enduit composé de kaolin, d'eau et de pigments. Ce mode de décoration fit l'objet du seul brevet que Wedgwood déposa et du seul procès pour rupture de son monopole dans lequel il se lança contre un potier de Hanley, Humphrey Palmer.

21. *Jasperware*, ou *jasper*, mis au point après deux années de recherche en 1774.

22. E25-18651, 06/02/1776.

23. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18578, 01/01/1775.

24. Également appelées tailles douces ou gravures en creux, c'est-à-dire des ciselures ou gravures en relief creux, taillées sous la surface d'un matériau dur.

25. Pour les informations sur la miniature, je me réfère ici à la communication d'Ariane Fennetaux, « La Miniature au XVIII^e siècle, entre art et objet », lors de la journée d'étude « L'Objet comme Art, l'Art comme Objet » organisée le 11 mars 2005 à l'ENS Cachan.

26. Par le biais de la sculpture et non de la peinture.

27. 'Heds of illustrious Moderns from Chaucer to the Present Time'.

28. Wedgwood and Bentley French Catalogue, 3^e édition, 1774, *op. cit.*

29. Dans le cadre de la guerre d'Indépendance américaine.

30. Il fut *Whig Member of Parliament* de 1761 à 1780.

31. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E26-18880, 01/03/1779.

32. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E26-18882, 08/03/1779.

33. Cette commande leur fut transmise par Alexander Baxter, agent du gouvernement russe en Grande-Bretagne, qui avait déjà commandé à Wedgwood et Bentley un premier service pour Catherine II en 1770. On peut voir dans cette nouvelle commande le résultat de l'influence exercée à St Petersburg par Lord et Lady Cathcart, même si Lord Cathcart cessa son ambassade en Russie en 1771, à la suite du décès de son épouse.

34. Que l'impératrice faisait construire sur un marais asséché.

35. Cette variante prit ensuite le nom de « Catherine ».

36. 'I suppose it must be painted upon the Royal pattern & that there must be a border upon the rims of the dishes & plates of some kind, & the buildings &c in the middle only. The Child & Frog, if they are all to be in the same attitude, may perhaps be printed.' (Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18450, 23/03/1773). Le dessin de l'enfant ne fut finalement pas utilisé.

37. Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18455, 09/04/1773.

38. Hilary YOUNG (Ed.), *The Genius Of Wedgwood*, London: V&A, 1995, p. 134.

39. Lettre de Catherine II à Voltaire, juin 1772, *ibid.* p. 139.

40. John BREWER, *The Pleasures of the Imagination : English Culture in the 18th Century*, London: HarperCollins, 1997, p. 620

41. George Jr BICKHAM, *Sixteen Perspective Views, together with a General Plan of the Magnificent Buildings and Gardens at Stowe*, London, 1753.

42. 'Do you think the subjects must all be from real views, & real buildings, & that it is expected from us to send draftsmen all over the Kingdom to take these views [...]?' Lettre de Josiah Wedgwood à Thomas Bentley, E25-18452, 29/03/1773.

43. Samuel & Nathaniel BUCK, *Antiquities*, London, 1726-42. Réédition : 1774.

44. Thomas PENNANT, *A Tour in Scotland, and Voyage to the Hebrides*, London, 1771.

45. Certaines peintures de Richard Wilson, notamment celle représentant le château de Caernarfon, avaient été reproduites sous forme de gravures (par William Byrne par exemple).

46. Avant de l'envoyer en Russie, Wedgwood obtint en effet de Catherine II la permission d'exposer le *Frog Service* dans ses *showrooms* de Londres. L'exposition fut ouverte le 1^{er} juin 1774. L'entrée se fit sur billet et toute la noblesse vint admirer les propriétés représentées. À la suite de

cette exposition, Wedgwood et Bentley produisirent une version polychrome du *Frog Service*, sans l'emblème de la grenouille, mais avec des pièces légendées cette fois-ci. Il semble que ces pièces furent données, sans doute en remerciement, aux propriétaires qui avaient accordé à Wedgwood et Bentley le droit d'utiliser des vues de leurs domaines.

47. Telles Sèvres ou Meissen

48. Michael RAEBURN, 'Wedgwood and Bentley's Green Frog service outside Russia', *Antiques*, vol. CXLI, March 1992, pp. 450-459. La couleur utilisée pour le *Frog Service* (à l'exception de la grenouille verte) fut qualifiée de 'mulberry black'.

49. 'One of the local magnates, Lord Stamford of Enville, suggested that [...] Wedgwood should use the drawings that had already been done of his estates [...].' Hilary YOUNG, *The Genius of Wedgwood*, op. cit. p. 142. D'autres aristocrates ou clients importants proposèrent des dessins, parmi lesquels le duc de Northumberland, le marquis de Rockingham ou Sir George Osborn. *Ibid.*, p. 146.

50. *Frog Service Catalogue*, L32-5184.

51. *Ibid.*, L32-5184.

52. Le choix de cette vue n'est sans doute pas dû au hasard, puisqu'on sait combien le rôle de Wedgwood fut important dans la construction de ce canal.

53. Le guide du voyage en Écosse du naturaliste Pennant fut édité une première fois en 1771, puis réédité et accompagné d'une seconde version en 1774. La première édition fournit des vues à Wedgwood et Bentley pour le *Frog Service*.

54. Visible sur <<http://www.clemusart.com/>> (Search : Benjamin West)

55. La première copie réussie du Vase de Portland fut présentée en 1790 par Wedgwood et reçut l'approbation de Sir Joshua Reynolds.

56. John COOK: 'Wedgwood Copies of the Portland Vase', *Old Wedgwood*, n°6, The Wedgwood Club: Wellesley Press, MA, 1939.

57. Peint entre 1782 et 1784.

58. Nous avons vu qu'au début de sa carrière, Wedgwood, dans une opération de « mercatique », avait volontairement, par le choix d'un nom antique notamment, cherché à rapprocher sa production du domaine artistique. À la fin de sa carrière, cette tendance se fit plus nette encore, l'industrie de la céramique devenant objet de représentation artistique. Il ne s'agissait plus seulement de créer une confusion des genres, mais plutôt de créer un genre nouveau.

RÉSUMÉS

Cet article cherche à établir quel fut le rôle du célèbre céramiste Josiah Wedgwood dans la création et la diffusion d'un goût nouveau, expression d'une identité typiquement britannique. Par la mise au point de matières innovantes, la production de médaillons-portraits et la réalisation du *Frog Service*, Wedgwood contribua à proposer une image nouvelle de la Grande-Bretagne et à faire évoluer le statut de ses propres produits ainsi que celui de l'industrie naissante.

This article examines the role of Josiah Wedgwood, the famous potter, in the shaping and spreading of a new, typically British taste. By developing innovative ceramic substances, producing portrait-medallions and manufacturing the *Frog Service*, Wedgwood was instrumental in moulding the new image of Britain. But he also managed to modify the status of both his own production and that of the nation's budding industry.

AUTEUR

LAURENCE MACHET

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3